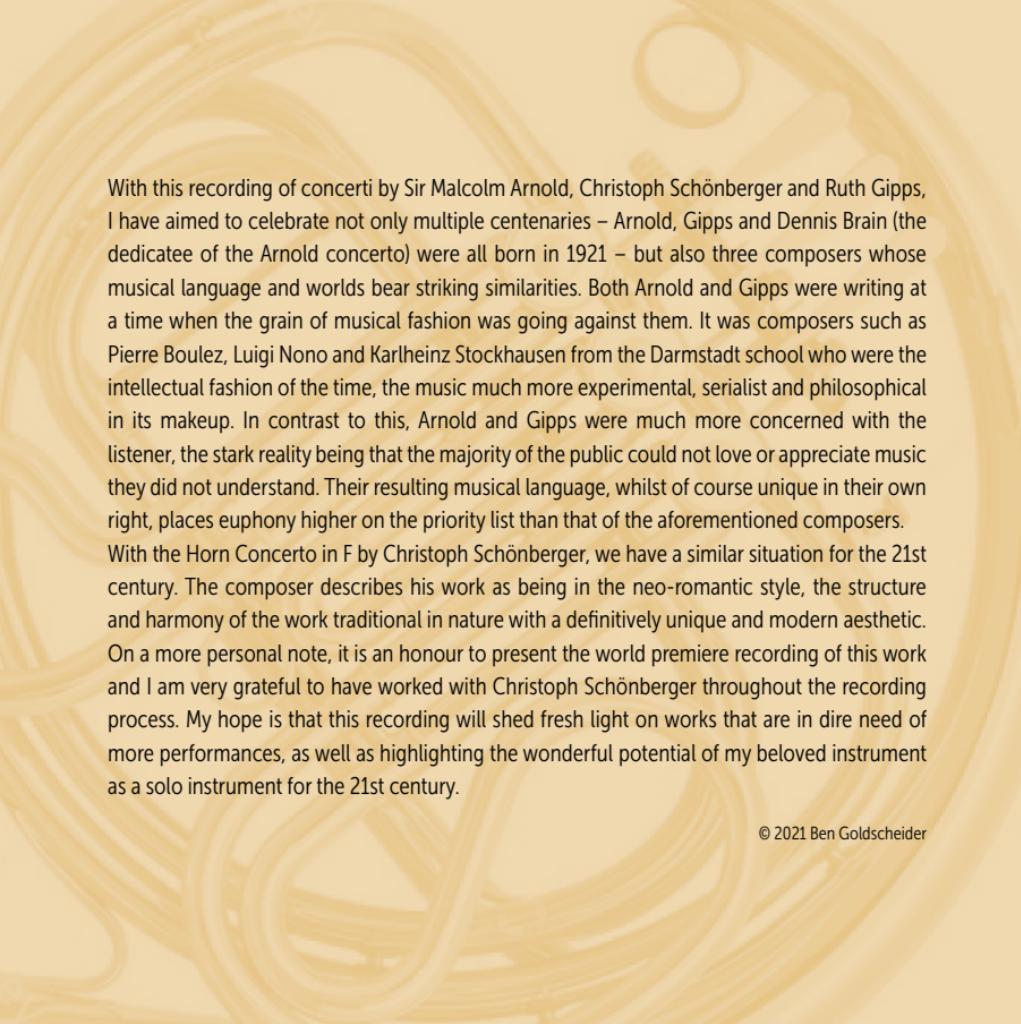


BEN GOLDSCHEIDER | LEE REYNOLDS
Philharmonia Orchestra

HORN CONCERTOS

Arnold | Schönberger | Gipps





With this recording of concerti by Sir Malcolm Arnold, Christoph Schönberger and Ruth Gipps, I have aimed to celebrate not only multiple centenaries – Arnold, Gipps and Dennis Brain (the dedicatee of the Arnold concerto) were all born in 1921 – but also three composers whose musical language and worlds bear striking similarities. Both Arnold and Gipps were writing at a time when the grain of musical fashion was going against them. It was composers such as Pierre Boulez, Luigi Nono and Karlheinz Stockhausen from the Darmstadt school who were the intellectual fashion of the time, the music much more experimental, serialist and philosophical in its makeup. In contrast to this, Arnold and Gipps were much more concerned with the listener, the stark reality being that the majority of the public could not love or appreciate music they did not understand. Their resulting musical language, whilst of course unique in their own right, places euphony higher on the priority list than that of the aforementioned composers.

With the Horn Concerto in F by Christoph Schönberger, we have a similar situation for the 21st century. The composer describes his work as being in the neo-romantic style, the structure and harmony of the work traditional in nature with a definitively unique and modern aesthetic. On a more personal note, it is an honour to present the world premiere recording of this work and I am very grateful to have worked with Christoph Schönberger throughout the recording process. My hope is that this recording will shed fresh light on works that are in dire need of more performances, as well as highlighting the wonderful potential of my beloved instrument as a solo instrument for the 21st century.

© 2021 Ben Goldscheider

MALCOLM ARNOLD: HORN CONCERTO NO. 2, OP. 58

Not only do Sir Malcolm Arnold and the dedicatee of his Horn Concerto No. 2, Dennis Brain, share the same birth year of 1921, the two maintained a close personal and professional relationship throughout their careers. They collaborated in brass trios, Arnold wrote a prominent organ part in his *Grand, Grand Overture*, Op. 57 specifically for Dennis Brain and as the latter began to realise his ambitions as a conductor, he frequently programmed Arnold's orchestral works. One particularly amusing session for the BBC infamously forced the two to play back-to-back in the studio to avoid constantly bursting into fits of laughter.

The Horn Concerto No. 2, Op. 58 was completed in 1956, just after the duo collaborated at the very first Hoffnung concert at the Royal Festival Hall in November of that year – a programme that included the aforementioned *Grand, Grand Overture* as well as a Leopold Mozart 'horn' concerto played by Dennis Brain on a piece of garden hose pipe.

The first performance of the Concerto No. 2 was given by Dennis Brain and the Hallé Orchestra, conducted by the composer at the Cheltenham Festival on 17th July 1957. Indeed, it was to be one of the final performances that Brain would give just weeks before his tragic fatal car accident on 1st September 1957.

The work itself has three movements and is simultaneously brilliant, eerie and seductive. It is clear that Arnold had the capabilities of his extraordinary soloist in mind, himself commenting that the second movement "is designed to exploit the superb cantabile playing of the soloist which is the most difficult aspect of all wind playing". As well as these soaring melodies, the virtuosity required for the outer two movements is of the highest degree, even to the extent that Dennis Brain reportedly requested that the composer rewrite certain passages in order to make them playable.



In addition to this remarkable affinity for melody that we see in the second movement of the Concerto (this could be due to the fact that Arnold wrote over 130 film scores during his career) he had a particularly deep knowledge of brass instruments. Indeed, it was with the trumpet, not composition, that he first established himself as a professional musician. Following inspiration from the jazz legend Louis Armstrong, Arnold took up the trumpet at the age of 12, later enrolling at the Royal College of Music at the age of 16 with a scholarship. During his second year at the RCM, Arnold was appointed second trumpet with the London Philharmonic Orchestra, quickly rising to principal. These experiences gave Arnold the best possible insight into the inner workings of the orchestra and no doubt played a role in his masterful use of orchestration in his compositions. His output for brass was rather extensive and, in addition to the aforementioned Concerto, there exists another horn concerto, a trumpet concerto, a brass quintet, a symphony for brass instruments and solo *Fantasies* for horn, trumpet, trombone and tuba.

The first movement of his Horn Concerto No. 2 is in sonata form, the solo horn introducing both the first and second subjects in the exposition. The music begins with a cascading sixteenth note figure in the strings which is then followed by the solo horn; the first subject is a commanding, syncopated melody which then merges seamlessly with the second subject, a much more *dolce*, singing melody which is punctuated with violent outbursts from the orchestra. Virtuosic flourishes that were hinted at from the beginning of the work are later explored to their full extent by the solo horn during the developmental section, the composer pushing the limits of the soloist's dexterity to their breaking point.

The second movement inhabits a totally different sound world to that of the first, the music becoming more introverted as opposed to the more extrovert character of the first movement. By this time in his life, Malcolm Arnold was suffering acutely from depression and alcoholism,

and it was not uncommon for him to be unpleasant or even abusive to those around him. The central section of the second movement is almost a psychological vortex, sucking the listener into this eerie world of depression, instability and borderline insanity. Without wishing to over-generalise, Arnold's music has often been branded as 'light' yet there are many moments in which we get a glimpse into the darkness that bubbled away under the surface. The strings play highly dissonant, chromatic figures in contrary motion, whilst the double bass maintains an irregular, angular pulse. It is as if time has stopped, the music lacking any sense of direction and purpose. Over this highly dissonant sound world, the solo horn plays an eerie, meandering melody, again without any direction or sense of belonging. The end of this section is marked by a slithering hand stopped figure, a clear allusion to Benjamin Britten who had used a strikingly similar figure at the end of the "Elegy" from his *Serenade for Tenor, Horn and Strings*. Then, almost as if nothing had happened, the music springs back to the much more open, singing and structured music that we had heard previously. The juxtaposition is a striking one and is a perfect metaphor for the way in which Arnold must have experienced much of his professional and personal life, flitting between light and dark.

The final movement of the concerto, like so many before it, is written in the form of a rondo. A highly energetic figure is introduced in a canonic fashion between the strings before being taken up by the horn. The music is witty, quick paced and virtuosic, the composer only giving the listener and performers small moments of respite by way of highly emotive, classically Arnoldesque melodies.

© 2021 Ben Goldscheider

CHRISTOPH SCHÖNBERGER: HORN CONCERTO IN F

The Horn Concerto in F by Christoph Schönberger, who was born in Germany and is now living in England, was written in 2019 in a tonal, traditional style. Its orchestration omits clarinets, horns and trumpets, but includes two trombones and a tuba. The solo horn is in a manner of speaking the highest voice in this concerto's brass section, thus resulting in a darker instrumental palette than a symphony orchestra would usually provide.

On the surface the layout of the work is similar to that of a classical concerto with the first movement resembling a sonata form, the second, slow movement in ternary form (A–B–A') and the third and final movement being a rondo. But there are also romantic concepts at work, as some of the musical subjects have appearances in all three movements and the interaction between the subjects overlays the formal structure and creates additional narratives throughout the concerto.

The 'story' of the first movement is about the main subject's coming into being. The movement appears to be based on the traditional sonata form with an introduction (Andante), exposition (Allegro), development section and short recapitulation, but it is in fact a monothematic movement. The Allegro subject (first played by the violins, then repeated by the solo horn with embellishments) turns through several transformational steps into what can be seen as the principal subject of the whole concerto:

Tempo I: Andante $\text{♩} = 90$
espressivo

pp — **mf**



After it has been introduced in the home key of F major by the horn and then repeated by the orchestra, it will be played once more in the first movement, this time by a solo violin in a withdrawn, dreamy expression in the key of D major. At this point the melody is moving away, out of focus, becoming something like a distant memory, and it will not return until the end of the concerto.

The 'story' of the central slow movement is about the coming together of its two principal subjects. When the first subject is introduced, only half of it can be heard as it ends in a deviation midway through:

A musical score for a solo instrument, likely a violin. The title "Andante non troppo" is at the top, followed by "♩ = 76". The score consists of three staves of music. The first staff starts with a dotted quarter note (mf), followed by a series of eighth notes. The key signature changes from 4/4 to 5/4, then back to 4/4. The dynamics are marked as "mf", "mp", and "mf". The second staff begins with a dotted quarter note (mp). The third staff begins with a dotted quarter note (mf). The music is written in a melodic line style with various note heads and stems.

And here is another 'story line' which will be important for the rest of the concerto; every now and again there are 'memories' of the main subject from the first movement, as if the soloist and the orchestra were trying to recall the melody or some of its harmonies. In the example above, the section under the bracket corresponds to the first part of the main subject, starting with a dissonant A (reminiscent of the characteristic suspension at the beginning of the subject) resolving downwards and then going up four notes (although rhythmically altered).

The second subject is introduced by the solo horn and repeated as a simple four-bar *bicinium* by the violins. It firmly belongs to the second movement but has appearances in the outer movements as well. The slow movement culminates when its first subject and the second subject are finally united.

The principal theme (refrain) of the concluding rondo is written in 6/8 time, thereby choosing

to follow a well-established tradition in the history of classical and romantic horn concertos. Instead of being followed directly by an episode, the horn leads into a short interlude in common time (4/4). The story of the third movement is the quest for and the eventual return of the concerto's main subject. And this quest begins right here, at the beginning of the interlude, because the chord change from F major to C minor evokes a vague reminiscence of the main subject. The orchestra gets rather lost in this interlude, meandering blindly through a number of harmonies until the timpani put a violent stop to it. The horn then launches into the first episode.

A similar row of musical events characterises the next section; the refrain is linked with the transitional phrase played by the horn to an interlude, which again is harshly interrupted by the timpani to give way to the second episode. At the end of this episode the clearest memory of the main subject so far shines through the dying chords of the orchestra; the beginning of the melody is played by the first violins in long drawn-out notes.

The refrain returns once more, initially much quieter and more playful, though soon it shifts to D minor and becomes turbulent and urging again. The transitional phrase played by the horn leads into an extended interlude and to the final return of the main subject from the first movement which replaces the expected third episode of the rondo.

© 2021 Christoph Schönberger

RUTH GIPPS: HORN CONCERTO, OP. 58

Written in 1968, the Horn Concerto, Op. 58 by Ruth Gipps occupies a fascinating place in the horn's repertoire. Its unique aesthetic provides a stark contrast to other major pieces for the instrument by composers such as Richard Strauss, Gordon Jacob, Reinhold Glière, Paul Hindemith and Sir Malcolm Arnold by way of the fact that the figure of the horn as the hero is not introduced until the very end of the work. The music has a rather contemplative feel, the syncopation of the first movement lending itself to a feeling of instability and wandering. Indeed, until the climactic moment of the third movement, the horn is seldom the dominant force in the concerto; rather it blends, it sings, it accompanies and only at the very end does it emerge in a true soloistic fashion.

The concerto was premiered on November 15th 1969 by the London Repertoire Orchestra in the Duke's Hall of the Royal Academy of Music, conducted by the composer and played by her son, the concerto's dedicatee, Lance Baker. It was not until 1982 that the work received its first broadcast – a performance by the BBC Welsh Symphony Orchestra with soloist Frank Lloyd and conductor Georges Tzipine.

When composing for specific people, it is inevitable that the particulars of said individual play a role in the conception and practicalities of the work. Indeed, one of the most peculiar aspects of the horn part is in its syntax; the work constantly flits back and forth between different transpositions, something that became superfluous after the acceptance of the modern valved horn in the nineteenth century. Unusually, Lance Baker read music at concert pitch as opposed to the customary key of F for the horn and as such, to avoid a plethora of accidentals in the music, he preferred to have it constantly shifting back and forth between horn in F and E.

The style of the work is interesting both in itself but also chronologically in the development of the horn concerto as an autonomous form. The way in which the composer combines her



use of harmony and structure with a rich melodic focus and sparkling virtuosity gives the work a uniquely neo-romantic feel. She treats the horn in such a way that technically, it is hugely forward-looking and pushes the possibilities of the instrument to their very extremes and yet, this is achieved against the backdrop of rather traditional structures and tonal, often triadic harmony. This foothold in tradition can also be seen in more trivial details such as the fact that when writing in bass clef for the solo horn, Gipps prefers to use the so called "old notation", an outdated process which involves writing the notes one octave lower on the bass clef than they will be played.

Perhaps the defining characteristic of the concerto is the highly imaginative and colourful use of orchestration. Gipps was a master at developing musical material through imitation between instrumental sections, this often working in a chain-like, cumulative fashion which binds all of her different ideas into a cohesive whole. Given her career as an oboist, Gipps' affinity for wind instruments is evident especially in the second movement, whilst the brass section, on the other hand, have a rather more limited function in the work. The full force of the latter is reserved almost exclusively for climactic moments, most notably at the heroic climax of the third movement.

The first movement is written in sonata form with a short cadenza at the end. The exposition introduces two main themes which are very closely related, the latter evolving as an organic result of the former and this highlights the economy and inventiveness of the composer, as well as her remarkable ability to realise the full potential of her material. The solo horn introduces a sighing motive, a descending major second which is then immediately followed by a rising minor seventh, a direct inversion of the preceding interval. A transition follows which plays upon the trope of the horn call. Short, fanfare like figures are introduced, the call and response nature explored via the use of timbre as the horn frequently changes register and plays "hand-

stopped", creating an echo effect to itself. Another feature pertinent to this concerto is the extreme range that Gipps demands of the soloist; it is not uncommon to have intervals of more than two octaves in one phrase and that is evident in this section of call and response, the music ranging from pedal F to high D, a range of just under four octaves.

During the development section of the first movement, the fanfare motif that was introduced during the transition is now expanded upon in a section which is perhaps the most virtuosic moment of the concerto. The solo horn plays rapid triadic figures which, despite their difficulty, are a secondary voice to the melodic line that is passed between the first violins and the trumpet. This is yet another feature of the concerto that makes it so unique; Gipps writes for the horn in such a way that one gets the impression she wanted the player to transcend the technical impracticalities and not let them get in the way of her musical ideals. So much of the music is idiomatic yet lies at the very border of what was, and still is, considered possible.

The lowest point of the movement comes at the beginning of the recapitulation, right before the cadenza. The main thematic material returns, albeit in a *pianissimo* setting over shimmering wind textures, the effect being an ethereal sound world that takes the horn to the very top of its expressive and physical range. The short and succinct cadenza that follows binds all of the musical ideas together and finishes with a six-note descending figure that is passed throughout the orchestra to close the movement in a quiet fashion. This last figure acts as a microcosm for the general idea of the movement, that being the impression that it is one long unfolding of a musical idea that is constantly evolving and changing shape as it is passed between the different sections of the orchestra.

The second movement, through its rhythmic precision, infectious energy and driving motion provides a complete change of character to this first movement. The movement is in

a ternary form, the outer A sections a brilliant, lilting dance and the middle B section a much more introverted, expressive affair.

The main focus of the movement is on the interplay between the different instruments of the orchestra; the timbre of a melodic line changing as it flits around the different sections of the orchestra. As a result, the compact musical ideas remain vivid and fresh, in addition to the fact that it is swept along by the wonderfully light and playful time signature of 7/8. In choosing to write in this time signature, the music maintains a palpable tension between duple and triple time, a dichotomy that is used, in parts, against itself between soloist and orchestra.

During the middle developmental section of the movement, a new theme is introduced which bears a striking rhythmic resemblance to the main theme of the last movement. This short, vibrant theme is contrasted with sweeping melodic lines in the horn, the latter's material gaining more rhythmic complexity with each iteration until it finally merges with the main theme of the A section.

A cadenza-like section in which the solo horn, playing *con sordino*, plays a rhythmically augmented version of the main theme, acts as a bridge to bring the lilting music of the A section back. The final bars of the movement, a short coda, are especially virtuosic insofar as the horn leaps, in octaves, over its entire range in *pianissimo*. The music finishes with the horn at the very depths of its range which adds to the rather light-hearted, comic effect of the movement.

The *Finale* is the most rhythmically active of the three movements, opening with a crack of a whip and a flourishing *ostinato* in the strings. Whilst the first two movements of the concerto did not quite fit the conventional moulds of horn concerti, the last movement makes the connection to tradition in a brilliant fashion. First and foremost, the music is in a rondo form, much like the final movements of some of the most important works for horn such as the two concerti by Richard Strauss, all four Mozart concerti and the Brahms Horn Trio. Furthermore,

the mood switches from the contemplation of the first movement, the joviality of the second movement and finally gives us the heroic, stable notion of the horn that had become the customary aesthetic. The arrival of the hero comes right at the very end of the work, Gipps making it feel as if we, and the horn, really deserve the moment.

It is again in Gipps' use of orchestration and musical material that the greatest contribution towards this feeling of heroism and stability is achieved. The percussion in particular lends itself to a more brilliant aesthetic and the *ostinato* (introduced at the very beginning) provides a rhythmic stability that we were denied in the first two movements. Contrast is provided by way of a much more singing, expressive second theme which shifts the focus from rhythm to melody and gives the soloist ample opportunity to sing through their instrument.

The most unique passage of the entire concerto comes after a huge crashing of orchestral sound, the orchestral horns uniting in triple *forte* which then subsides, the landscape now bare except for the duet of celeste and muted horn. This surreal sound world provides a moment of catharsis to the perpetual motion of the music and shows just how sensitive Gipps was in regard to the balance of sound. The work closes with one more anguished climax, a brief return to the horn call by way of flourishing arpeggios in the solo horn before a flourishing finish from the entire orchestra.

© 2021 Ben Goldscheider

BEN GOLDSCHEIDER

Nominated by the Barbican as an ECHO Rising Star, during the 2021/22 season Ben gives recitals at major concert halls including the Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Vienna, Elbphilharmonie Hamburg and Kölner Philharmonie.

He makes his debut with the London Philharmonic Orchestra conducted by Edward Gardner at the Royal Festival Hall and with the BBC Symphony Orchestra conducted by Sakari Oramo at the Barbican.

In 2022 he returns to the Pierre Boulez Saal to give a solo recital and to Wigmore Hall with Mahan Esfahani, Nicholas Daniel and Adam Walker.

Highlights over the last year have included the release by Three Worlds Records of *Legacy: A Tribute to Dennis Brain*. He returned to Wigmore Hall and made his debut at the Aldeburgh Festival.

Ben is a member of the Pierre Boulez Ensemble and principal horn of the West-Eastern Divan Orchestra. He was a prize-winner at the 2019 YCAT International Auditions and a BBC Young Musician Concerto Finalist in 2016.

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Founded in 1945, the Philharmonia is a world-class symphony orchestra for the 21st century. Based in London at Southbank Centre's Royal Festival Hall, and with a thriving national and international touring schedule, the Philharmonia creates thrilling performances for a global audience.

Santtu-Matias Rouvali is the Orchestra's sixth Principal Conductor, following in the footsteps of Otto Klemperer, Riccardo Muti, Giuseppe Sinopoli, Christoph von Dohnányi and Esa-Pekka Salonen.

The Philharmonia is a registered charity that relies on funding from a wide range of sources to deliver its programme and is proud to be generously supported by Arts Council England. It performs around 50 concerts a year at its Southbank Centre home. Under its key conductors, the Philharmonia has created a series of critically-acclaimed, visionary projects, distinctive for both their artistic scope and supporting live and digital content.

The Philharmonia is orchestra-in-residence at venues and festivals across England: Bedford Corn Exchange, De Montfort Hall in Leicester, The Marlowe in Canterbury, Anvil Arts in Basingstoke, the Three Choirs Festival in the West of England, and Garsington Opera. At the heart of the Orchestra's residencies is an outreach and engagement programme that empowers people in every community to engage with, and participate in, orchestral music. Internationally, the Philharmonia is active across Europe, Asia and the USA.

The Philharmonia's reputation in part derives from its extraordinary recording legacy, which in the last 10 years has been built on by its pioneering work with digital technology. VR experiences featuring music by Sibelius, Mahler and Beethoven, placing the viewer at the heart of the orchestra, have been presented at Southbank Centre and internationally.

LEE REYNOLDS

Lee Reynolds is a British-born conductor based in Germany, with a reputation for bringing intensity and exceptional detail to his performances. He has led numerous concerts, broadcasts and recordings with the London Symphony Orchestra, recorded Ravel *L'Enfant et les Sortilèges* with VOPERA and the London Philharmonic Orchestra (which won the Sky Arts Award for Opera), and made his debut recording with the Philharmonia with Samuel Barber's Violin Concerto. Other highlights include conducting Kurt Weill's *Street Scene* at the Opéra de Monte Carlo, Tchaikovsky's *Eugene Onegin* with Nederlandse Reisopera, four world premieres at Glyndebourne, performances with the New Russian State Symphony Orchestra, the Dublin Concert Orchestra, the Beethoven Academy Orchestra in Kraków, the BBC Philharmonic Orchestra and the BBC Scottish Symphony Orchestra. Lee is the Associate Conductor of the National Youth Orchestra of Great Britain.

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Violin 1

Benjamin Marquise Gilmore
(leader)^{ab}
Zsolt-Tihamér Visontay
(leader)^c
Rebecca Chan^{bc}
Eugene Lee^{ab}
Karin Tilch^{abc}
Adrián Varela^{abc}
Soong Choo^{abc}
Eunsley Park^{abc}
Lulu Fuller^{ab}
Victoria Irish^{bc}
Eleanor Wilkinson^b
Kate Cole^a
Annabel Drummond^a
Jeff Moore^c
Cassandra Hamilton^c
Charlotte Reid^{bc}
Erzsebet Racz^a
Caroline Frenkel^a

Violin 2

Annabelle Meare^{ac}
Emily Davis^{abc}
Fiona Cornall^{bc}
Samantha Reagan^c
Sophie Cameron^{ab}
Paula Clifton-Everest^{ab}
Nuno Carapina^{ab}
Susan Hedger^{abc}
Gideon Robinson^{abc}
Julian Milone^{abc}
Jan Regulski^{bc}
David López Ibáñez^a
Helena Buckie^a

Viola

Yukiko Ogura^{abc}
William Bender^{bc}
Sylvain Séailles^{ab}
Stephanie Edmundson^{abc}
Cheremie Hamilton-Miller^{ac}
Linda Kidwell^{abc}
Carol Hultmark^{ab}
Michael Turner^{ab}
Joseph Fisher^{ac}

Cello

Timothy Walden^{abc}
Karen Stephenson^{ab}
Richard Birchall^{abc}
Deirdre Cooper^a
Ella Rundle^{ab}
Alexander Rolton^{ac}
Yaroslava Trofymchuk^{bc}
Anne Baker^c

Double Bass

Tim Gibbs^{ab}
Neil Tarlton^c
Simon Oliver^{abc}
Gareth Sheppard^{abc}
Michael Fuller^a

Clarinet

Mark van de Wiel^c
Jennifer McLaren^c

Tuba

Peter Smith^b

Timpani

Antoine Siguré^b
Dominic Hackett^c

Percussion

Tom Edwards^c

Horn

Charlotte Ashton^b
June Scott^b
Daniel Shao^c
Luke Strevens^c

Celesta

Alison Procter^c

Trumpet

Jason Evans^c
Robin Totterdell^c

a: Tracks 1-3

b: Tracks 4-6

c: Tracks 7-9

Oboe

Tom Blomfield^b
Timothy Rundle^c
Imogen Davies^b

Trombone

Byron Fulcher^b
James Buckle^b

Cor Anglais

Patrick Flanagan^c

A travers cet enregistrement des *concertos de Sir Malcolm Arnold, Christoph Schönberger et Ruth Gipps*, je ne visais pas seulement à célébrer le centenaire de la naissance d'Arnold, Gipps et Denis Brain (dédicataire du concerto d'Arnold), mais je voulais également souligner les similarités de langage et d'univers musicaux de ces trois compositeurs. Arnold et Gibbs ont tous deux écrit à une époque où la tendance musicale allait à l'encontre de leurs idées créatrices. C'étaient des compositeurs tels que Pierre Boulez, Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen de l'école de Darmstadt qui représentaient la mode intellectuelle de l'époque : musique plus expérimentale, serielle et philosophique. Par opposition, Arnold et Gipps étaient plus préoccupés par la relation entre l'auditeur et l'œuvre musicale. Ils déclaraient que la majorité du public ne pouvait pas apprécier une musique qu'il ne comprenait pas. Le langage musical résultant de cette affirmation, certes unique en soi, privilégie l'euphonie comme outil compositionnel alors que les compositeurs à la mode, cités plus haut, attachaient moins d'importance à son utilisation.

Le *Concerto pour Cor en fa* de Christoph Schönberger se trouve au cœur du même enjeu stylistique au 21ème siècle. Le compositeur lui-même décrit son œuvre comme ancrée dans l'héritage néo-romantique et, bien que la structure du concerto et l'harmonie puissent leurs sources dans la tradition, l'esthétique se révèle unique et moderne. C'est un honneur de présenter le premier enregistrement mondial de cette œuvre et je suis extrêmement reconnaissant que Christoph Schönberger m'ait guidé durant la préparation de cet album. A travers cet enregistrement, j'espère mettre en lumière des œuvres qui devraient être plus souvent jouées au 21ème siècle et veux célébrer le potentiel de mon instrument dans un répertoire soliste.

© 2021 Ben Goldscheider

MALCOLM ARNOLD: CONCERTO POUR COR ET ORCHESTRA À CORDES NO. 2, OP. 58

Non seulement Sir Malcom Arnold et Dennis Brain, le dédicataire de son *Concerto pour Cor No 2*, partagent la même année de naissance (1921), mais ils ont également entretenu une relation personnelle et professionnelle très proche durant leur carrière musicale. Ils ont collaboré notamment sur les trios pour cuivres écrits par Arnold et le compositeur a dédié la partie d'orgue de sa *Grand, Grand Overture*, Op.57 au corniste. Ce dernier comprenant qu'Arnold aspirait à la direction d'orchestre offre son soutien en programmant régulièrement ses œuvres orchestrales. Cette complicité se prolonge lors d'une session d'enregistrement à la BBC, les deux artistes ont été forcés de jouer dos à dos pour éviter d'éclater de rire à tout bout de champ.

Le *Concerto pour Cor No 2*, op. 58 a été complété en 1956, juste après le premier concert Hoffnung au Royal Festival Hall en novembre 1956. Arnold et Brain sont à l'affiche avec la *Grand, Grand Overture* et le *Concerto pour cor de Leopold Mozart*, joué par le corniste avec un tuyau d'arrosoage.

La première représentation du *Concerto No 2* a été donnée par Dennis Brain et l'Orchestre de la Hallé sous la direction d'Arnold au festival de Cheltenham le 17 juillet 1957. C'était l'un des derniers concerts que Brain donnera avant de décédé dans un tragique accident de voiture le 1er septembre 1957.

L'œuvre comporte trois mouvements qui sont à la fois éclatant, inquiétant et séduisant. Il est certain que durant l'écriture du concerto Arnold avait en tête les capacités solistes extraordinaires de Brain. Le deuxième mouvement est selon lui « conçu afin d'exploiter la superbe cantabile interprétée par le soliste, partie la plus difficile à jouer pour les instruments à vent ». Ces envolées musicales ainsi que le premier et dernier mouvement exigent un haut

degré de virtuosité, à tel point que Dennis Brain a demandé au compositeur de réécrire certains passages considérés comme injouables.

Outre sa remarquable affinité pour la ligne mélodique illustrée dans le second mouvement du concerto – cela peut résulter du fait qu'Arnold a écrit plus de 130 musiques de film durant sa carrière de compositeur – il a une connaissance profonde des instruments à cuivre. Il a d'ailleurs commencé sa carrière professionnelle en tant que trompettiste avant de devenir compositeur. Inspiré par Louis Armstrong, légende de jazz du siècle dernier, Arnold décide d'apprendre à jouer de la trompette à l'âge de 12 ans, avant de poursuivre ses études au Royal College of Music à 16 ans en tant que boursier. Durant sa deuxième année au RCM, Arnold est nommé deuxième trompette au Philharmonic Orchestra et se fait rapidement offrir la première place dans sa section. Ces expériences ont apporté à Arnold une connaissance approfondie des rouages de l'orchestre et a joué un rôle indispensable dans sa maîtrise de l'écriture symphonique. Sa publication d'œuvres pour instruments à cuivre est large. En plus du *Concerto pour Cor No 2*, il existe un autre concerto pour cor, un *concerto pour trompette, un quintet pour cuivres, une symphonie pour instruments à cuivre et des Fantaisies solo pour cor, trompette, trombone et tuba*.

Le premier mouvement du *Concerto pour Cor No. 2* épouse la forme de la sonate. Le cor solo présente le premier et deuxième thèmes dans l'exposition. Les cordes commencent par une cascade de double-croches qui est ensuite suivie par le soliste. Le premier thème constitué d'une mélodie dominante et syncopée se fond directement dans le deuxième thème, plus doux et chanté, qui est ponctué par de violents éclats de l'orchestre. Les embellissements virtuoses suggérés au début du concerto sont explorés par le cor solo durant la section de développement. Le compositeur pousse la dextérité du soliste à son extrême limite.

Le deuxième mouvement revêt un espace sonore totalement différent. La musique plus

introvertie s'oppose au caractère extraverti du premier mouvement. A ce moment de sa vie, Malcolm Arnold souffre de dépression intense et d'alcoolisme et il agit de manière désagréable et abusive avec ses proches. La partie centrale du deuxième mouvement se transforme en un tourbillon psychologique, aspirant l'auditeur dans un monde inquiétant et dépressif. L'instabilité règne à la limite de la démence. Sans vouloir généraliser, la musique d'Arnold a souvent été étiquetée de 'légère', pourtant il y a des moments où l'on peut entrevoir les ténèbres grouillant sous la surface. Les cordes jouent des motifs chromatiques, fortement dissonants en mouvement opposé, pendant que la contrebasse maintient une pulsation irrégulière et angulaire. C'est comme si le temps s'était arrêté, la musique manque totalement de direction et de dessein. Au-dessus de cet univers sonore extrêmement dissonant, le cor solo joue une mélodie étrange et sinuose, totalement dénuée de direction et n'exprimant aucun sentiment d'appartenance. La fin de la section est marquée par un thème onduleux en son bouché, allusion notable de la fin de l'*Elégie dans la Sérénade pour ténor, cor et cordes de Benjamin Britten*. Prétendant que ce passage ne s'est pas produit, la musique revient à une écriture plus ouverte, chantée et structurée, retournant à ce que l'on avait entendu précédemment. La juxtaposition des deux textures sonores est frappante et est une parfaite métaphore de la façon dont Arnold a vécu ses expériences personnelles et professionnelles, entre ombre et lumière. Le mouvement final s'inscrit dans la tradition des concertos et est écrit sous la forme d'un rondo. Les cordes introduisent un thème vif en canon qui est repris aussitôt par le soliste. Durant cette musique amusante, rapide et virtuose, le compositeur n'offre à ses auditeurs et interprètes que quelques moments de répit, durant lesquels il les invite à se plonger dans ses mélodies classiques pleines d'émotions.

© 2021 Ben Goldscheider

CHRISTOPH SCHÖNBERGER: CONCERTO POUR COR EN FA

Le *Concerto pour Cor en fa* de Christoph Schönberger, compositeur né en Allemagne et résidant à présent en Angleterre, a été écrit en 2019 dans un style traditionnel et tonal. Son orchestration omet l'utilisation de clarinettes, cors et trompettes, mais inclut deux trombones et un tuba. Le cor solo est d'une certaine manière la voix la plus haute de la section des cuivres, produisant ainsi une palette instrumentale plus sombre que celle généralement utilisée pour un orchestre symphonique.

A première vue, la structure de l'œuvre est similaire à celle d'un concerto classique avec le premier mouvement ressemblant à la forme de la sonate, le second lent et de forme tertiaire (A-B-A'), et le dernier sous forme d'un rondo. En y regardant de plus près, on peut également y trouver des concepts romantiques, tels que des thèmes musicaux apparaissant dans les trois mouvements, l'interaction entre des thèmes au-delà de la structure formelle, et la création d'autres lignes narratives à travers le concerto.

'L'histoire' narrée au premier mouvement illustre la formation du thème principal. Le mouvement semble être bâti sur la forme traditionnelle de la sonate avec une introduction (Andante), exposition (Allegro), la partie de développement et une courte récapitulation, mais c'est en fait un mouvement monothématique. Le thème de l'Allegro (premièrement joué par les violons, puis répété et ornementé par le cor solo) passe par plusieurs phases de transformations pour aboutir à ce qui peut être considéré comme le thème principal du concerto :

Tempo I: Andante $\text{J} = 90$
espressivo

Après avoir été introduit dans la tonalité principale en fa majeur par le cor solo et répété par l'orchestre, le thème est joué une nouvelle fois dans le premier mouvement, cette fois par le violon solo en ré majeur avec une expression retirée et rêveuse. A ce moment, la mélodie se disperse, disparaît, avant de devenir un souvenir lointain et ne reviendra pas avant la fin du concerto.

La trame au cœur du lent mouvement central raconte l'union des deux thèmes principaux. Quand le premier thème est présenté, seulement la moitié est entendu car il est dévié en c

Andante non troppo $\text{J} = 76$

Il y a une autre 'ligne narrative' qui s'avérera importante pour le reste du concerto ; de temps en temps, on retrouve des échos du thème principal présenté au premier mouvement, comme si le soliste et l'orchestra essayaient de se rappeler sa mélodie et ses enchaînements harmoniques. Ci-dessus, vous pouvez trouver entre parenthèses la section correspondant à la première partie du thème principal, commençant avec un 'LA' dissonant (réminiscence de la suspension présente au début du thème) et se terminant en une descente puis une remontée de quatre notes (altérée rythmiquement).

Le deuxième thème est présenté par le cor solo et répété par les violons comme un simple *bincinium* de quatre mesures. Ce thème appartient au deuxième mouvement mais fait quelques apparitions dans le premier et dernier. Ce mouvement lent culmine avec l'union du premier et deuxième thèmes.

Le thème principal (refrain) du rondo final est écrit en 6/8, et s'inscrit pour cela dans la tradition des concertos de cor de l'histoire de la musique classique et romantique. Au lieu d'être suivi directement par une autre section, le cor nous conduit vers un court interlude en 4/4. 'L'histoire' derrière le troisième mouvement est la recherche et le retour du thème principal du concerto. L'orchestre se trouve perdu durant l'interlude, errant aveuglément à travers un nombre d'harmonies jusqu'à ce que les timbales l'interrompent violemment. Le cor se lance alors dans la première section.

Une série similaire d'événements musicaux ponctue la prochaine section ; le refrain est lié à la phrase musicale transitoire joué par le cor puis à l'interlude, qui est de nouveau interrompu brutalement par les timbales pour faire place à la deuxième section. A la fin de cette partie, le souvenir le plus précis du thème principal réapparaît sous le jeu agonisant des cordes. Le début de la mélodie est interprété par les premiers violons s'épanchant en de longues notes interminables.

Le refrain fait son retour. Dans un premier temps, il est calme puis de plus en plus enjoué. Il réapparaît cette fois en ré mineur et devient agité, insistant. La phrase musicale transitoire jouée par le cor nous conduit alors à un interlude prolongé et le dernier retour du thème principal, apparu au premier mouvement, remplace à présent la troisième section du rondo.

© 2021 Christoph Schönberger

RUTH GIPPS: CONCERTO POUR COR, OP. 58

Ecrit en 1968 par Ruth Gipps, le *Concerto pour Cor, Op. 58* occupe une place fascinante dans le répertoire pour cor. Son esthétique unique contraste fortement avec les œuvres majeures du répertoire écrits par des compositeurs tels que Richard Strauss, Gordon Jacob, Reinhold Glière, Paul Hindemith et Sir Malcolm Arnold. Le cor n'est d'ailleurs illustré comme figure héroïque qu'à la toute fin de l'œuvre. La musique crée un univers contemplatif. La syncopée du premier mouvement produit un sentiment d'instabilité et d'errance. En effet, avant l'apogée du troisième mouvement, le cor est rarement dominant. Il se fond dans la texture sonore de l'orchestre, chante, accompagne et révèle ses qualités solistes seulement à la fin de l'œuvre.

La Première du concerto a eu lieu le 15 novembre 1969 avec le London Repertoire Orchestra au Duke's Hall de la Royal Academy of Music, dirigé par le compositeur et interprété par son fils, Lance Baker, auquel Gipps a dédié le concerto. Il a fallu attendre 1982 pour que l'œuvre soit diffusée sur les ondes radiophoniques – concert donné par le BBC Welsh Symphony Orchestra dirigé par George Tzipine avec le soliste Frank Lloyd.

Quand un compositeur décide d'écrire pour un musicien, il est évident que les caractéristiques artistiques et techniques de cette personne jouent un rôle important dans la conception et la mise en œuvre de la pièce. En effet, l'un des aspects singuliers de la partie pour cor dans ce concerto est sa syntaxe. La pièce ne cesse de passer d'une transposition à une autre. Ce besoin constant de transposer est devenu superflu après l'arrivée du cor à pistons au 19ème siècle. De manière inhabituelle, Lance Baker préfère quant à lui lire la musique au diapason de concert plutôt que de suivre la clé de fa adapté au cor et, afin d'éviter les nombreux accidents possibles, il choisit de changer régulièrement entre le cor en fa et mi.

Cette manière de travailler se révèle intéressante en elle-même et pour le développement chronologique de la forme du concerto pour cor.

La façon dont la compositrice allie l'utilisation de la structure harmonique à un travail sur la richesse mélodique et la brillance virtuose donne au concerto un cachet néoromantique unique. Le paradoxe dans cette œuvre est la capacité de Gibbs à demander au soliste d'utiliser une technique innovante et poussée tout en mettant en place un paysage musical traditionnel et tonal. Ce point de vue se reflète également dans des détails de moindre importance, comme la notation démodée de la clé de fa, qui consiste à écrire les notes une octave plus bas que celles jouées.

Il semble que la caractéristique principale de ce concerto soit l'utilisation imaginative et colorée de l'orchestre. Gipps est une experte du développement musical. Elle utilise l'art de l'imitation entre les différentes sections instrumentales. Ce procédé d'écriture à la chaîne lui permet de lier et unifier toutes ses idées musicales en une entité. Ayant suivi une carrière d'hautboïste, sa connaissance des instruments à vents est évidente, surtout dans le second mouvement du concerto alors que la section de cuivres n'est utilisée que d'une manière limitée. Ces derniers n'ont l'opportunité de jouer pleinement qu'aux moments paroxystiques de l'œuvre. L'apogée du troisième mouvement en est un parfait exemple.

Le premier mouvement est écrit sous la forme d'une sonate suivie d'une courte cadence. L'exposition présente deux thèmes principaux qui sont très étroitement liés. Le deuxième est né de manière organique du thème précédent. Cela souligne les qualités d'invention et d'économie d'écriture du compositeur, ainsi que sa remarquable capacité à utiliser le potentiel de son matériel musical en profondeur. Le cor solo joue un motif plaintif, une seconde majeure descendante qui est immédiatement suivie par une septième mineure montante : un renversement direct de l'intervalle précédent. C'en suit une transition qui s'inspire de l'appel du cor. Des thèmes courts puissants dans le répertoire de la fanfare sont introduits. Le motif de l'appel-réponse est exploré en utilisant les différents timbres de l'instrument, les changements

de registres ainsi que la technique des sons bouchés qui créent un effet d'écho. Une autre caractéristique propre à ce concerto est que Gibbs demande au soliste une gamme étendue de sons, imposant des intervalles de plus de deux octaves dans une même phrase. Dans ce passage d'appel-réponse, il faut noter que le corniste doit transposer de fa à ré, une étendue de presque 4 octaves.

Pendant le développement du premier mouvement, le motif de la fanfare introduit durant la transition est à présent exploré. Cela peut être considéré comme le passage le plus virtuose du concerto. Le soliste joue des motifs rapides en triades qui, malgré leur apparente difficulté, constituent une voix secondaire à la ligne mélodique principale jouée par les premiers violons et trompettes. Cet aspect particulier fait de ce concerto une œuvre unique en son genre. Gipps écrit pour le cor d'une telle façon qu'elle donne l'impression de vouloir que le corniste transcende les complications techniques imposées par ses idées musicales. La plupart de cette musique est idiomaticque, et pourtant le soliste se trouve aux limites de ce qui était et est considéré comme possible.

Le point le plus calme du mouvement commence au début de la récapitulation, juste avant la cadence. Le thème principal revient cette fois dans un fond orchestral *pianissimo* s'appuyant sur une texture chatoyante des vents, qui a pour effet de créer un espace sonore aérien. Le cor joue au-dessus, dans un registre haut mettant en relief une gamme expressive et physique extrême. La cadence courte et succincte qui suit, lie toutes les idées musicales présentées antérieurement et finit sur un motif de six notes descendantes joué par l'orchestre. Le mouvement se termine de manière silencieuse. Ce dernier motif représente un microcosme illustrant l'idée générale du mouvement : cette idée musicale qui évolue de manière permanente et change de forme, passant à travers les différentes sections de l'orchestre.

Le deuxième mouvement offre un changement complet de caractère se traduisant par

la précision de son paysage rythmique, son énergie contagieuse et sa mobilité sonore. Le mouvement de forme ternaire se compose des sections A et A' chantantes et brillantes et d'une section central B plus introvertie et expressive.

L'attention principale se porte dans ce mouvement sur l'échange entre les différents instruments de l'orchestre. Le timbre de la ligne mélodique se transforme et se passe entre les différentes sections. Cela permet aux idées musicales de rester fraîches et précises. Le temps choisi 7/8 instaure un tissu métrique léger et enjoué, tout en gardant une tension palpable due à l'alternance entre les pulsations ternaire et binaire, et créant ainsi une dichotomie entre le soliste et l'orchestre.

Au cours de la section de développement du mouvement, un nouveau thème est présenté. Il montre une ressemblance rythmique frappante avec le thème principal du mouvement précédent. Ce thème court, animé contraste avec les lignes mélodiques de grande envergure du cor. Ces lignes gagnent à chaque répétition en complexité rythmique pour finalement se joindre au thème principal de la section A.

La partie ressemblant à une cadence dans laquelle le soliste joue *con sordino* révèle une version rythmiquement enrichie du thème principale. Elle joue également le rôle de pont en réintroduisant la musique chantante de la section A. Les dernières mesures du mouvement, courte coda, mettent en avant la virtuosité du corniste. Le soliste montre sa capacité technique à jouer dans un registre doux et effectuer des sauts d'octave dans une gamme sonore étendue. La musique se termine en explorant les profondeurs du registre du cor ce qui ajoute à l'effet comique et joyeux du mouvement.

Le *finale* est le plus rythmique des trois mouvements. Il commence avec un coup de fouet et un *ostinato* croissant aux cordes. Alors que les deux premiers mouvements du concerto présentaient des différences notables avec la forme habituelle des concerti pour cor, le

dernier mouvement, quant à lui, est ancré dans la tradition. Avant tout, ce mouvement est écrit sous la forme d'un rondo, à la ressemblance des deux concerti pour cor de Richard Strauss, des quatre concerti de Mozart et des trios pour cor de Brahms. Gipps crée également un état d'esprit différent pour chaque mouvement du concerto : le premier mouvement invite à la contemplation, le second célèbre la jovialité, et enfin le dernier promeut l'héroïsme et la stabilité. Cette dernière interprétation répond à une esthétique musicale beaucoup plus coutumière au jeu du cor. L'arrivée du héro ponctue la fin de l'œuvre. Gipps nous fait sentir que cette attente est bien méritée.

C'est encore grâce au travail d'orchestration du compositeur et au choix du matériel musical que ce sentiment d'héroïsme et de stabilité prend forme. La percussion se livre tout particulièrement à une esthétique plus éclatante alors que l'ostinato (présenté au tout début) introduit une stabilité rythmique, stabilité qui lui avait été refusée aux deux premiers mouvements. Le contraste est créé par la présentation d'un second thème beaucoup plus chantant et expressif, qui transfert l'importance portée au rythme sur la mélodie et donne l'opportunité au soliste de chanter à l'aide de son instrument.

Le plus singulier passage du concerto arrive après un grand fracas produit par l'orchestre. Les cors de l'orchestre s'unissent dans un triple *forte* puis se retirent. Le paysage sonore est à présent nu à l'exception du duo du célesta et cor qui est maintenant joué en sourdine. Cet environnement sonore surréel procure un moment cathartique au mouvement perpétuel musical, et montre combien Gipps était attentive à l'équilibre sonore. L'œuvre s'arrête avec une dernière apogée angoissée accueillant le retour du cor et sa cascade d'arpeggiros. Enfin, l'orchestre ponctue ce concerto dans un geste musical grandissant.

BEN GOLDSCHIEDER

Récemment nommé par le Barbican comme ECHO Rising Star, Ben se produit durant la saison 2021/2022 dans des salles prestigieuses tels que le Concertgebouw à Amsterdam, le Musikverein à Vienne, l'Elphilharmonie à Hambourg et Kölner Philharmonie.

Il fait ses débuts avec le London Philharmonic Orchestra sous la direction d'Edward Gardiner au Royal Festival Hall et avec la BBC Symphony Orchestra sous la direction de Sakari Oramo au Barbican Centre.

En 2022, il retourne à la Pierre Boulez Saal dans un récital solo et à Wigmore Hall avec Mahan Esfahani, Nicholas Daniel and Adam Walker.

Les moments marquants de l'année passée incluent la sortie de *Legacy : A Tribute to Dennis Brain* par Three Worlds Records, un concert à Wigmore Hall ainsi que ses débuts à Snape Maltings à Aldeburgh.

Ben est membre de l'Ensemble Pierre Boulez et Premier cor du West-Eastern Divan Orchestra. Il est lauréat de YCAT International Auditions en 2019 et finaliste du BBC Young Musicians Concerto en 2016.

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Fondée en 1945, la Philharmonia est reconnue comme l'un des orchestres de renommée internationale les plus florissants du 21ème siècle. Résidant au Royal Festival Hall à Londres, l'orchestre est régulièrement invité en tournées nationales et internationales, programmant des spectacles captivants destinés à un public divers.

Santtu-Matias Rouvali est le sixième chef tutélaire, suivant les traces d'Otto Klemperer, Riccardo Muti, Giuseppe Sinopoli, Christoph von Dohnányi et Esa-Pekka Salonen.

Reconnue comme association caritative, la réussite et l'exécution du programme de l'orchestre dépendent étroitement des dons variés qu'il acquiert. La Philharmonia est fière de recevoir la subvention d'Arts Council England qui contribue à la programmation de 50 concerts à l'année sur son lieu de résidence, au Southbank Centre. Acclamé pour son élan innovateur, l'orchestre a su insuffler à nombreux de ces projets des idées créatrices visionnaires sous la direction de chefs d'orchestre clés, et s'est distingué pour son champs étendu artistique, promu par la distribution numérique.

La Philharmonia est en résidence dans de nombreuses salles de concerts et festivals au Royaume-Uni : Bedford Corn Exchange, De Montford Hall à Leicester, The Marlowe in Canterbury, Anvil Arts à Basingstoke, The Three Choirs Festival dans l'ouest de l'Angleterre, et à Garsington Opera. Sa mission ne réside pas seulement à promouvoir le répertoire orchestral mais également à partager un programme éducatif et d'action culturelle. L'orchestre s'engage à valoriser les diverses communautés et invite les plus jeunes à participer dans son programme orchestral. La Philharmonia continue à se produire activement en Europe, Asie et aux Etats-Unis.

La réputation de l'orchestre a perduré et n'a de cesse de se propager grâce à son incroyable liste d'enregistrements. Depuis 10 ans, la Philharmonia a continué de bâtir sur la technologie existante d'enregistrement pour se tourner vers l'innovation numérique. Ses dernières réussites impliquent l'utilisation de la Réalité Virtuelle dans un programme de musique de Sibelius, Mahler et Beethoven. L'auditeur est invité à vivre le concert au cœur de l'orchestre. La première de cet événement s'est produite à Southbank Centre et depuis, est présenté internationalement.

LEE REYNOLDS

Lee Reynolds est un chef d'orchestre britannique résidant en Allemagne. Réputé pour ses interprétations pleines d'intensité et son attachement exceptionnel aux détails, il a dirigé de nombreux concerts, diffusions radiographiques et enregistrements avec le London Symphony Orchestra, a enregistré *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel avec VOPERA et le London Philharmonic Orchestra (qui a récemment reçu le prix Sky Arts dans la catégorie Opera) et a dirigé le Concerto pour violon de Samuel Barber dans son premier enregistrement avec la Philharmonia. Ses récents succès incluent *Street Scene* de Kurt Weill à l'Opéra de Monté Carlo, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovsky avec le Nederlandse Reisopera, quatre premières mondiales à Glyndebourne, des concerts avec le New Russian State Symphony Orchestra, le Dublin Concert Orchestra, le Beethoven Academy Orchestra à Cracovie, le BBC Philharmonic Orchestra et le BBC Scottish Symphony Orchestra. Lee est le chef d'orchestre associé du National Youth Orchestra de Grande Bretagne.

Traduction: Latana Phoung

Mit diesen Einspielungen von Konzerten von Sir Malcolm Arnold, Christoph Schönberger und Ruth Gipps will ich nicht nur mehrere hundertste Jahrestage feiern – Arnold, Gipps und Dennis Brain (der Widmungsträger des Konzerts von Arnold) wurden alle im Jahr 1921 geboren – sondern auch eine Komponistin und zwei Komponisten ins Licht rücken, deren musikalische Sprachen und Welten auffallende Ähnlichkeit miteinander haben. Sowohl Arnold als auch Gipps schufen ihre Werke zu einer Zeit, als die musikalische Mode sich von ihnen abwandte. Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen von der Darmstädter Schule bestimmten die intellektuelle Stoßrichtung dieser Zeit mit experimentellen und seriellen Methoden und philosophischen Fragestellungen. Vor dem Hintergrund der schlichten Tatsache, dass die Mehrheit in der Öffentlichkeit keinen Gefallen an Musikwerken finden konnte, die sie nicht verstand, waren Arnold und Gipps hingegen sehr viel mehr um den Hörer bemüht. Die daraus resultierende musikalische Sprache, obwohl natürlich immer noch in sich einzigartig, gibt dem Wohlklang ein höheres Gewicht als die Musik der oben erwähnten Komponisten.

Mit dem Hornkonzert in F-Dur von Christoph Schönberger ergibt sich im 21. Jahrhundert eine vergleichbare Situation. Der Komponist beschreibt sein Werk als im Stil neo-romantisch; die Struktur und die Harmonie des Werks sind ihrer Natur nach traditionell, jedoch mit einer zweifellos einzigartigen und modernen Ästhetik. Mir persönlich ist es eine Ehre, die Ersteinspielung dieses Werks vorzustellen und ich bin sehr dankbar, mit Christoph Schönberger während der Aufnahme und Produktion zusammengearbeitet zu haben. Ich hoffe, dass diese Aufnahmen neues Licht werfen werden auf Werke, die dringend öfters aufgeführt werden sollten, und dass sie das wunderbare Potential meines geliebten Instruments als Soloinstrument für das 21. Jahrhundert beleuchten werden.

© 2021 Ben Goldscheider

MALCOLM ARNOLD: HORNKONZERT NR. 2 OP. 58

Sir Malcolm Arnold und der Widmungsträger seines Hornkonzerts Nr. 2, Dennis Brain, wurden nicht nur im gleichen Jahr 1921 geboren, sondern pflegten auch eine enge persönliche und professionelle Beziehung während ihrer ganzen Karriere. Sie wirkten in Blechbläsertrios zusammen, Arnold schrieb die markante Orgelstimme in seiner *Grand, Grand Overture* op. 57 speziell für Dennis Brain, und als letzterer seinen Wunsch verwirklichte und zu dirigieren begann, setzte er vielfach Orchesterwerke von Arnold aufs Programm. Eine besonders amüsante Episode ergab sich während einer Zusammenarbeit für die BBC, als die beiden sich gezwungen sahen, Rücken an Rücken im Studio zu spielen, um nicht ständig von Lachanfällen heimgesucht zu werden.

Das Hornkonzert Nr. 2 op. 58 wurde im Jahr 1956 fertiggestellt, kurz nachdem das Duo beim allerersten Gerard Hoffnung-Konzert in der Royal Festival Hall im November des Jahres mitgewirkt hatte – auf dem Programm standen unter anderem die zuvor erwähnte *Grand, Grand Overture* sowie ein ‚Hornkonzert‘ von Leopold Mozart, vorgetragen von Dennis Brain auf einem Stück Gartenschlauch.

Die Uraufführung des Hornkonzerts Nr. 2 fand am 17. Juli 1957 beim Cheltenham Musikfest mit Dennis Brain als Solisten und dem Hallé Orchester unter der Leitung des Komponisten statt. Es war einer der letzten Auftritte von Brain wenige Wochen vor seinem tragischen, tödlichen Autounfall am 1. September 1957.

Das Werk hat drei Sätze und ist gleichzeitig brillant, unheimlich und verführerisch. Es ist klar, dass Arnold dabei die Fähigkeiten seines ausgewöhnlichen Solisten im Sinn hatte. So kommentierte er selbst, dass der zweite Satz „daraufhin angelegt ist, das großartige kantabile Spiel des Solisten zur Geltung zu bringen, welches der schwierigste Aspekt ist beim Spielen von jeglichem Blasinstrument“. Über diese eindringlichen Melodien hinaus wird in den beiden äußersten Sätzen eine Virtuosität höchsten Grades gefordert, sogar in einem Maße, dass Dennis

Brain angeblich den Komponisten gebeten hat, einige Passagen umzuschreiben, um sie spielbar zu machen.

Neben seinem bemerkenswerten Gespür für Melodie, das wir im zweiten Satz feststellen (und das möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass Arnold die Musik zu über 130 Filmen schrieb), hatte er eine besonders weitreichende Kenntnis von Blechblasinstrumenten. Tatsächlich etablierte er sich zuerst als Trompeter, nicht als Komponist, in der professionellen Musikszen. Inspiriert von der Jazzlegende Louis Armstrong begann Arnold im Alter von 12 Jahren Trompete zu spielen. Mit 16 Jahren erhielt er ein Stipendium und schrieb sich am Royal College of Music ein. Schon im zweiten Jahr seines Studiums am RCM wurde Arnold als zweiter Trompeter beim London Symphony Orchestra eingestellt und stieg schnell zum Solo-Trompeter auf. Diese Erfahrungen eröffneten Arnold den bestmöglichen Einblick in das Innenleben des Orchesters und spielten zweifelsohne eine wichtige Rolle in der meisterhaften Instrumentation seiner Kompositionen. Seine Produktion an Werken für Blechblasinstrumente war umfangreich: neben dem vorliegenden Konzert gibt es ein weiteres Hornkonzert, ein Trompetenkonzert, ein Blechbläserquintett, eine Sinfonie für Blechbläser sowie Solo-Fantasien für Horn, Trompete, Posaune und Tuba.

Der erste Satz seines Hornkonzerts Nr. 2 ist in der Sonatenhauptsatzform angelegt, wobei das Solo-Horn in der Exposition sowohl das erste als auch das zweite Thema vorstellt. Die Musik beginnt mit einer fallenden Sechzehntel-Figur in den Streichern bevor das Solo-Horn einsetzt; das erste Thema ist eine gebieterische, synkierte Melodie, die dann nahtlos übergeht ins zweite Thema, eine sehr viel mehr *dolce*, singende Melodie, die von gewaltigen Ausbrüchen des Streichorchesters unterbrochen wird. Virtuose Verzierungen, zu Beginn des Werks schon angedeutet, werden später in der Durchführung vom Solo-Horn in vollem Umfang weiterentwickelt, wobei der Komponist die Grenzen der Geläufigkeit des Solisten bis zum Äußersten austestet.

Der zweite Satz bewegt sich in einer völlig anderen Klangwelt, mit einer mehr nach innen gewendeten Musik im Gegensatz zum extrovertierten Charakter des ersten Satzes. Zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben litt Malcolm Arnold unter akuten Depressionen und Alkoholismus, und es konnte durchaus vorkommen, dass er sich seinen Mitmenschen gegenüber unhöflich oder sogar beleidigend verhielt. Der zentrale Abschnitt des zweiten Satzes gleicht einem psychologischen Strudel, der den Zuhörer in diese unheimliche Welt von Depression, Labilität und angrenzenden Wahnsinn hineinzieht. Ohne allzu sehr verallgemeinern zu wollen: Arnolds Musik wurde oft als ‚leicht‘ bezeichnet, jedoch gibt es darin viele Momente, in denen sich uns ein Einblick in die Dunkelheit öffnet, die unter der Oberfläche brodelte. Die Streicher spielen höchst dissonante, chromatische Figuren in entgegengesetzter Bewegung, während der Kontrabass an einem unregelmäßigen, kantigen Puls festhält. Es ist, als wäre die Zeit angehalten, die Musik erscheint richtungs- und ziellos. Über dieser höchst dissonanten Klangwelt spielt das Solo-Horn eine gespenstisch sich windende Melodie, auch hier wieder ohne Richtung oder Zugehörigkeitsgefühl. Dieser Abschnitt endet mit einer gleitenden, gestopften Figur im Solo-Horn, eine klare Anspielung auf Benjamin Britten, der eine auffällig ähnliche Figur am Ende der „Elegie“ in seiner *Serenade für Tenor, Horn und Streicher* verwendete. Dann, geradezu als wäre nichts passiert, fällt die Musik zurück zu der weitaus offeneren, singenden und strukturierten Ausdrucksform, die wir zuvor gehört hatten. Diese Gegenüberstellung ist auffällig, eine perfekte Metapher für die Art und Weise, wie Arnold einen Großteil seines persönlichen und professionellen Lebens erfahren haben muss: irrlichernd zwischen Hell und Dunkel.

Der Schlussatz des Konzerts, wie so viele zuvor, ist in der Form eines Rondos geschrieben. Eine energiegeladene Figur wird auf kanonische Art zwischen den Streichern eingeführt, bevor sie vom Horn aufgegriffen wird. Die Musik ist geistreich, leichtfüßig und virtuos, wobei der Komponist dem Zuhörer wie den Ausführenden nur flüchtige Momente der Ruhe zugesteht, und zwar in der Form von gefühlsgeladenen, klassisch arnoldesken Melodien.

CHRISTOPH SCHÖNBERGER: HORNKONZERT F-DUR

Christoph Schönberger, der in Deutschland geboren wurde und jetzt in England lebt, schrieb sein Hornkonzert in F-Dur im Jahr 2019 in einem tonalen, traditionellen Stil. In der Instrumentation verzichtet er auf Klarinetten, Hörner und Trompeten und fügt stattdessen zwei Posaunen und eine Tuba hinzu. Das Solo-Horn ist damit sozusagen die höchste Stimme in der Blechbläsergruppe, wodurch sich eine dunklere instrumentale Palette ergibt, als man es von einem Symphonie-Orchester üblicherweise erwarten würde.

Äußerlich ist die Anlage des Werks vergleichbar dem eines klassischen Solokonzerts: der erste Satz ähnlich einer Sonatenhauptsatzform, der zweite, langsame Satz in dreiteiliger Liedform (A-B-A') und der abschließende dritte Satz ein Rondo. Es sind jedoch auch romantische Anlagekonzepte zu erkennen, da einige der musikalischen Themen in allen drei Sätzen erscheinen und die Interaktion des musikalischen Materials die formale Struktur überlagert und zusätzliche Erzählstränge über das gesamte Konzert erzeugt.

In der ‚Handlung‘ des ersten Satzes geht es um die Entstehung des Hauptthemas. Der Satz scheint auf der traditionellen Sonatenhauptsatzform zu basieren, mit einer Einleitung (Andante), Exposition (Allegro), Durchführung und einer kurzen Reprise. Aber er ist in Wirklichkeit monothematisch angelegt.

Das Allegro-Thema (zuerst von den Violinen vorgetragen, dann vom Solo-Horn mit Ausschmückungen wiederholt) verwandelt sich über mehrere Schritte zu folgender Melodie, welche man als Hauptthema des gesamten Konzerts bezeichnen kann:

Tempo I: Andante $\text{♩} = 90$
espressivo

Nachdem es vom Solo-Horn zunächst in der Grundtonart F-Dur vorgestellt und vom Orchester wiederholt wurde, ist es im ersten Satz noch ein weiteres Mal zu hören, dieses Mal gespielt von einer Solo-Violine in einer entrückten,träumerischen Stimmung in der Tonart D-Dur. Die Melodie bewegt sich an dieser Stelle fort, verschwimmt, wird gleichsam zu einer fernen Erinnerung, und sie wird erst am Ende des gesamten Werks wieder zurückkehren.

Die ‚Erzählung‘ des langsamem, zentralen Satzes handelt vom Zusammenfinden seiner zwei Hauptthemen. Wenn das erste Thema erstmals vorgestellt wird, ist nur seine erste Hälfte zu hören, weil es in der Mitte abschweift:

Andante non troppo $\text{♩} = 76$

Und dies ist ein weiterer ‚Erzählstrang‘, der wichtig sein wird für den Rest des Werks: hin und wieder tauchen ‚Erinnerungen‘ an das Hauptthema des ersten Satzes auf, als ob der Solist und das Orchester versuchen würden, sich an die Melodie oder einige ihrer Harmonien zu entsinnen. Im angegebenen Beispiel entspricht der Abschnitt unter der Klammer dem ersten Teil des Hauptthemas, beginnend mit einem dissonanten A (dem charakteristischen Vorhalt zu Beginn des Hauptthemas vergleichbar), gefolgt von einer Auflösung nach unten und vier aufsteigenden Noten (wenn auch rhythmisch verändert).

Das zweite Thema wird vom Solo-Horn vorgestellt und als einfaches, viertaktiges *Bicinium* von den Violinen wiederholt. Es hat seinen festen, angestammten Platz im zweiten Satz, tritt aber auch in den äußereren Sätzen in Erscheinung. Der Höhepunkt des zweiten Satzes wird erreicht, wenn das erste und das zweite Thema schließlich zusammenfinden.

Das wiederkehrende Hauptthema (Ritornell) des abschließenden Rondos ist im 6/8-Takt geschrieben, womit es sich in eine lang-etablierte Tradition in der Geschichte des klassischen und romantischen Hornkonzerts einfügt. Ihm schließt sich nicht direkt ein Zwischenspiel (Couplet) an, stattdessen führt das Horn in eine kurze Überleitung im 4/4-Takt. Der dritte Satz ‚handelt‘ von der Suche nach und der schlussendlichen Rückkehr des Hauptthemas des Konzerts. Und diese Suche beginnt genau hier, am Anfang dieser Überleitung, denn der Akkordwechsel von F-Dur nach c-Moll beschwört eine dunkle Erinnerung an das Hauptthema herauf. Das Orchester verliert bald die Orientierung in dieser Überleitung, mäandert blind durch mehrere Harmonien bevor die Pauken gewaltsam Einhalt gebieten. Hier startet das Horn mit dem ersten Zwischenspiel (Couplet).

Der nächste Abschnitt wird von einer ähnlichen Abfolge von Ereignissen charakterisiert: das Ritornell wird mittels einer kurzen Phrase des Horns verbunden mit einer Überleitung, die wieder von den Pauken harsch unterbrochen wird um Platz zu machen für das zweite

Zwischenspiel. Am Ende dieses Zwischenspiels leuchtet die bisher deutlichste Erinnerung an das Hauptthema durch die sterbenden Akkorde des Orchesters: in langgezogenen Noten spielen die ersten Violinen den Anfang der Melodie.

Einmal mehr kehrt das Ritornell zurück, anfangs viel ruhiger und verspielter, doch bald bewegt es sich nach d-Moll und wird wieder turbulent und drängend. Mit seiner kurzen Phrase führt das Horn nun in eine längere Überleitung, die schließlich das Hauptthemas zurückbringt, welches das zu erwartende dritte Zwischenspiel ersetzt.

© 2021 Christoph Schönberger

RUTH GIPPS: HORNKONZERT OP. 58

Das 1968 geschriebene Hornkonzert op. 58 von Ruth Gipps nimmt einen faszinierenden Platz im Repertoire des Horns ein. Seine einzigartige Ästhetik bildet einen starken Kontrast zu anderen bedeutenden Werken für dieses Instrument von Komponisten wie Richard Strauss, Gordon Jacob, Reinhold Glière, Paul Hindemith und Sir Malcolm Arnold, und zwar dadurch, dass die Figur des Horns erst ganz am Ende des Werks als der Held vorgestellt wird. Die Musik hat einen weitgehend kontemplativen Charakter; die Synkopen des ersten Satzes erzeugen ein Gefühl von Instabilität und Umherwandern. Tatsächlich ist bis zum Höhepunkt im dritten Satz das Horn selten die dominierende Kraft in diesem Konzert. Es fügt sich vielmehr ein, es singt, es begleitet, und erst ganz am Schluss tritt es in einer wirklich solistischen Art und Weise in den Vordergrund.

Die Uraufführung des Konzerts fand am 15. November 1969 mit dem London Repertoire Orchestra in der Duke's Hall der Royal Academy of Music statt. Die Komponistin dirigierte, und den Solo-Part spielte ihr Sohn, der Widmungsträger des Konzerts, Lance Baker. Erst 1982 wurde das Werk im Radio übertragen – eine Aufführung mit dem BBC Welsh Symphony Orchestra, dem Hornisten Frank Lloyd und dem Dirigenten Georges Tzipine.

Wenn für einen bestimmten Solisten komponiert wird, fließen die Besonderheiten dieser Person in die Konzeption und die praktischen Details des Werks unvermeidlich ein. In der Hornstimme dieses Konzerts fällt die Syntax durch eine besondere Merkwürdigkeit auf: sie springt ständig hin und her zwischen verschiedenen Transpositionen, etwas, was nach der Einführung des modernen Ventilhorns im 19. Jahrhundert eigentlich überflüssig geworden war. Lance Baker hatte jedoch die Angewohnheit, die Musik in klingender (nicht-transponierender) Notation zu lesen statt in der üblichen F-Transposition für Horn, und deshalb, um einen Wildwuchs an Vorzeichen zu vermeiden, bevorzugte er das ständige Hin und Her zwischen Horn in F und in E.

Der Stil des Werks ist interessant, nicht nur an und für sich, sondern auch in der Chronologie der Entwicklung des Hornkonzerts als selbständiger Form. So wie die Komponistin den Einsatz von Harmonie und Struktur mit Melodienreichtum und spritziger Virtuosität kombiniert, vermittelt das Werk eine unverwechselbare, neo-romantische Empfindung. Technisch gesehen behandelt sie das Horn äußerst fortschrittlich und testet die Möglichkeiten des Instruments bis an seine Grenzen aus. Doch geschieht das vor dem Hintergrund einer ziemlich traditionellen Struktur und einer tonalen, oft dreiklangsbasierten Harmonie. Diese Traditionverbundenheit spiegelt sich auch in trivialen Einzelheiten wider, wie zum Beispiel darin, dass Gipps, wenn sie im Bassschlüssel schreibt, die "alte Notation" bevorzugt, eine überholte Schreibweise, bei der die Noten eine Oktave tiefer geschrieben werden, als sie zu spielen sind.

Was den Charakter des Werks vielleicht am meisten prägt, ist die äußerst einfallsreiche und farbenreiche Instrumentation. Gipps war eine Meisterin, was die Entwicklung des musikalischen Materials mittels Imitation zwischen den verschiedenen Instrumentengruppen angeht, wobei sie oft ihre verschiedenen Ideen kettenartig und kumulativ zu einer zusammenhängenden Ganzheit verband. Gipps, die auch als Oboistin wirkte, hatte eine besondere Affinität zu

Holzblasinstrumenten, was besonders im zweiten Satz deutlich wird. Die Blechbläsergruppe hat dagegen eine deutlich eingeschränktere Funktion in diesem Werk. Deren ganze Kraft ist fast ausschließlich den Höhepunkten vorbehalten, insbesondere dem heroischen Moment im dritten Satz.

Der erste Satz ist in der Sonatenhauptsatzform geschrieben, mit einer kurzen Kadenz am Schluss. Die Exposition stellt zwei Hauptthemen vor, die eng miteinander verwandt sind. Das zweite wird organisch aus dem ersten entwickelt, und das unterstreicht die Ökonomie und die Erfindungsgabe der Komponistin, wie auch ihre Fähigkeit, das Potential des musikalischen Materials voll auszureißen. Das Solo-Horn stellt ein seufzendes Motiv vor, ein absteigender Ganztonschritt, welchem unmittelbar eine aufsteigende kleine Septime folgt, eine direkte Umkehrung des vorausgehenden Intervalls. Eine Überleitung folgt, die auf den Tropus des Hornrufs anspielt. Kurze, fanfarenartige Figuren werden eingeführt, Ruf und Antwort werden ausgelotet über den Gebrauch von wechselndem Timbre, da das Horn häufig die Lage wechselt und gestopft spielt, wodurch ein Echo-Effekt erzeugt wird. Eine weitere, für dieses Konzert relevante Eigenschaft, ist der extreme Tonumfang, den Gipps vom Solisten fordert. Es ist nicht ungewöhnlich, in einer Phrase Intervalle von mehr als zwei Oktaven zu haben. Das wird in diesem Abschnitt mit Ruf und Antwort evident, in welchem die Musik vom Pedal-F bis zum hohen D reicht (klingendes Kontra-B bis zweigestrichenes G), ein Tonumfang von knapp vier Oktaven.

In der Durchführung des ersten Satzes wird das Fanfarenmotiv, das zuerst in der Überleitung zu hören war, in einer Passage weiterverarbeitet, die vielleicht die höchste Virtuosität im ganzen Konzert verlangt. Das Solo-Horn spielt rasend schnelle Dreiklangsfiguren, die ungeachtet ihrer Schwierigkeit nur eine untergeordnete Stimme zu der melodischen Linie sind, die zwischen den ersten Violinen und der Trompete hin- und hergereicht wird. Dies ist eine weitere Eigenschaft,

die dieses Konzert so einzigartig macht: man gewinnt den Eindruck, dass Gipps den Hornpart so anlegt, als ob sie vom Solisten erwarte, alle technischen Schwierigkeiten zu überwinden, so dass sie ihren musikalischen Idealen nicht im Wege stehen. Vieles in ihrer Musik ist den Instrumenten auf den Leib geschrieben und liegt doch an der Grenze dessen, was man damals gerade noch als spielbar erachtete und was auch heute gerade noch als spielbar gilt.

Der Tiefpunkt des Satzes liegt am Beginn der Reprise, kurz vor der Kadenz. Die Hauptthemen kehren zurück, obgleich vor einem *pianissimo* Hintergrund von schimmernden Holzbläser-Texturen. Der Effekt ist eine ätherische Klangwelt, die das Horn bis zur höchsten Spitze seiner expressiven und physikalischen Reichweite führt. Die darauffolgende kurze und prägnante Kadenz verbindet alle diese musikalischen Ideen und endet mit einer absteigenden Figur aus sechs Noten, die durch das Orchester durchgereicht wird um den Satz leise zu beschließen. Diese letzte Figur spiegelt wie in einem Mikrokosmos die zugrundeliegende Idee dieses Satzes wider, den Eindruck nämlich, dass es das ausgedehnte Entfalten eines musikalischen Gedankens ist, der sich stetig weiterentwickelt und die Gestalt ändert, während er durch die verschiedenen Gruppen des Orchesters geführt wird.

Mit seiner rhythmischen Präzision, seiner ansteckenden Energie und seiner treibenden Kraft bringt der zweite Satz einen vollständigen Stimmungswechsel. Er ist in dreiteiliger Form angelegt: die äußeren A-Teile ein brillanter, beschwingter Tanz, und der mittlere B-Teil eine deutlich mehr introvertierte, ausdrucksvolle Angelegenheit.

Das Hauptaugenmerk des Satzes liegt auf dem Wechselspiel zwischen den verschiedenen Instrumenten des Orchesters, wobei die Klangfarbe einer melodischen Linie sich ändert, wie sie zwischen den verschiedenen Orchestergruppen umherhuscht. Das hat zur Folge, dass die kompakten musikalischen Ideen frisch und lebendig bleiben, verstärkt noch dadurch, dass sie von dem wunderbar leichten und verspielten 7/8-Takt schwungvoll angetrieben werden. Die Wahl dieser Taktart gibt dem Satz eine spürbare Spannung zwischen Zweier- und Dreiertakt,

eine Dichotomie, die zum Teil auch zwischen Solist und Orchester gegenseitig eingesetzt wird.

Im mittleren Teil des Satzes wird ein neues Thema eingeführt, das rhythmisch stark dem Hauptthema des letzten Satzes gleicht. Diesem kurzen, dynamischen Thema werden schwungvolle, melodische Linien im Horn entgegengesetzt, die sich mit jeder Wiederholung rhythmisch verdichten, bis sie schließlich mit dem Hauptthema des A-Teils verschmelzen.

Ein kadenzartiger Abschnitt, in welchem das Horn *con sordino*, also mit Dämpfer, eine rhythmisch verlängerte (augmentierte) Version des Hauptthemas spielt, dient als Brücke, um zur tänzerischen Musik des A-Teils zurückzukehren. Die letzten Takte des Satzes, eine kurze Coda, sind insofern besonders virtuos, als das Horn in Oktaven und im *pianissimo* über seinen gesamten Tonumfang springt. Die Musik endet mit dem Horn in den tiefsten Bereichen seines Ambitus, was zu dem unbeschwerlichen, komischen Effekt des Satzes beiträgt.

Von allen drei Sätzen ist dem *Finale* am meisten rhythmische Aktivität eigen. Es beginnt mit einem Peitschenknall und einem schwunghaften Ostinato in den Streichern. Während die beiden ersten Sätze des Konzerts sich nicht ganz in die konventionelle Form eines Hornkonzerts einfügen, stellt der dritte Satz die Verbindung zur Tradition in brillanter Art und Weise her. Vor allem steht er in der Form eines Rondos, genauso wie die Schlusssätze in vielen der bedeutendsten Werke der Hornliteratur, wie zum Beispiel in den beiden Konzerten von Richard Strauss, in allen vier Mozart-Konzerten und im Horn-Trio von Brahms. Darüber hinaus ändert sich die Stimmung, von der Kontemplation des ersten Satzes, der Ausgelassenheit des zweiten Satzes und gibt uns endlich die heroische, standhafte Hornmusik, wie sie uns aus der überbrachten Ästhetik vertraut ist. Der Auftritt des Helden kommt ganz am Ende des Werkes. Gipps gibt uns das Gefühl, dass wir – und das Horn – diesen Moment wirklich verdienen.

Und wieder ist es der Einsatz der Instrumentation und des musikalischen Materials durch die Komponistin, was den größten Beitrag zu diesem Gefühl von Heroismus und Standhaftigkeit leistet. Insbesondere das Schlagzeug beteiligt sich an einer brillanteren Ästhetik, und das am

Anfang des Satzes eingeführte Ostinato bietet eine rhythmische Stabilität, die uns in den ersten beiden Sätzen verwehrt wurde. Das ausdrucksvolle, melodische zweite Thema bietet dazu einen Kontrast und gibt dem Solisten reichlich Gelegenheit, mit seinem Instrument zu singen.

Eine einzigartige Passage in diesem Konzert wird nach einem gewaltigen Ausbruch orchestralen Klangs erreicht, bei dem die Hörner im Orchester sich im Forte *Fortissimo* vereinigen. Dieses verklingt und macht einer kahlen Landschaft Platz, in welcher nur das Duett einer Celesta mit dem gedämpften Horn ertönt. Eine surreale Klangwelt, die wie ein Augenblick der Katharsis in der endlosen Bewegung der Musik wirkt und zeigt, wie feinfühlig Gipps hinsichtlich der Klangbalance war. Das Konzert schließt mit einem weiteren, schmerzlichen Höhepunkt, der kurzen Wiederkehr des Hornrufs mit schwunghaften Arpeggios des Solo-instruments bevor das Orchester einen elanvollen Schlusspunkt setzt.

© 2021 Ben Goldscheider

BEN GOLDSCHEIDER

Nominiert als ECHO (European Concert Hall Organisation) Rising Star durch das Barbican Centre gibt Ben in der Saison 2021/22 Konzerte in mehreren großen europäischen Konzertsälen, unter anderem im Concertgebouw, Amsterdam, im Musikverein, Wien, in der Elbphilharmonie, Hamburg und in der Kölner Philharmonie.

Er debütiert mit dem London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Edward Gardner in der Royal Festival Hall und mit dem BBC Symphony Orchestra dirigiert von Sakari Oramo im Barbican.

Im Jahr 2022 kehrt er zurück zum Pierre Boulez Saal, Berlin, um ein Solo-Recital zu geben, und zur Wigmore Hall, London, zusammen mit Mahan Esfahani, Nicholas Daniel und Adam Walker.

Zu den Höhepunkten des letzten Jahres gehörte die Veröffentlichung des Albums *Legacy: A*

Tribute to Dennis Brain unter dem Label Three World Records. Er konzertierte in der Wigmore Hall und debütierte bei den Festspielen in Aldeburgh.

Ben Goldscheider ist Mitglied im Pierre Boulez Ensemble und Solohornist beim West-Eastern Divan Orchestra. Er war Preisträger bei den 2019 YCAT International Auditions und ein BBC Young Musician Concerto Finalist im Jahr 2016.

PHILHARMONIA ORCHESTER

Philharmonia wurde im Jahr 1945 gegründet und ist ein Weltklasse-Orchester des 21. Jahrhunderts. Es ist an der Royal Festival Hall in Londons Southbank Centre ansässig und erreicht mit erfolgreichen nationalen und internationalen Tourneen und mitreißenden Aufführungen eine globale Zuhörerschaft.

Santtu-Matias Rouvali ist der sechste Chefdirigent des Orchesters. Seine Vorgänger waren Otto Klemperer, Riccardo Muti, Giuseppe Sinopoli, Christoph von Dohnányi und Esa-Pekka Salonen.

Das Philharmonia Orchester ist ein eingetragener Verein, der auf Förderung durch unterschiedlichste Quellen angewiesen ist um sein Programm durchführen zu können. Das Orchester ist stolz darauf, vom Arts Council England unterstützt zu werden. Es gibt jedes Jahr ca. 50 Konzerte in seiner Heimstätte im Southbank Centre. Das Philharmonia Orchester hat unter seinen vorrangigen Dirigenten eine Reihe von angesehenen, visionären Projekten durchgeführt, die sowohl wegen ihrer künstlerischen Tragweite als auch durch die Unterstützung digitaler Inhalte Aufmerksamkeit fanden.

Das Philharmonia Orchester ist Stammorchester an Veranstaltungsorten und Festspielen in ganz England: Bedford Corn Exchange, De Montfort Hall in Leicester, The Marlowe in Canterbury, Anvil Arts in Basingstoke, das Three Choirs Festival in West-England und Garsington

Opera. Im Zentrum dieser Funktion als Stammorchester steht ein Programm zur Einbeziehung der Öffentlichkeit, welches es Menschen aus allen Gesellschaftsschichten ermöglicht, an Orchestermusik teilzuhaben und mitzuwirken. International ist das Philharmonia Orchester in Europa, Asien und den Vereinigten Staaten aktiv.

Die Reputation des Philharmonia Orchesters beruht zum Teil auf der außerordentlichen Hinterlassenschaft an Aufnahmen, auf der in den letzten 10 Jahren seine Pionierarbeit mit digitaler Technologie aufbaute. *Virtual Reality*-Veranstaltungen mit Musik von Sibelius, Mahler und Beethoven, die den Betrachter in die Mitte des Orchesters stellen, wurden am Southbank Centre und international präsentiert.

LEE REYNOLDS

Lee Reynolds ist ein in Deutschland lebender Dirigent britischer Abstammung, bekannt dafür, Intensität und außerordentlichen Detailreichtum in seine Aufführungen einzubringen. Er hat zahlreiche Konzerte, Übertragungen und Aufnahmen mit dem London Symphony Orchestra geleitet, hat Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* mit VOPERA und dem London Philharmonic Orchestra aufgenommen (eine Produktion, die mit dem Sky Arts Award für Oper ausgezeichnet wurde), und er machte sein Aufnahmedebüt mit dem Philharmonia Orchester und dem Violinkonzert von Samuel Barber. Zu den weiteren Höhepunkten seiner Dirigentenlaufbahn zählen Kurt Weills *Street Scene* an der Opéra de Monte Carlo, Tschaikowskys *Eugene Onegin* mit der Niederländischen Reiseoper, vier Welturaufführungen in Glyndebourne, Aufführungen mit dem Novaya Rossiya Staats-Sinfonieorchester, dem Dublin Concert Orchestra, dem Beethoven Akademie-Orchester in Krakau, dem BBC Philharmonic Orchestra und dem BBC Scottish Symphony Orchestra. Lee Reynolds ist fester Dirigent des Nationalen Jugendorchesters von Großbritannien.

Übersetzung: Christoph Schönberger

MALCOLM ARNOLD: HORN CONCERTO NO. 2, OP. 58		14:42
1. Con energico		5:24
2. Andante grazioso		5:24
3. Vivace		3:54
CHRISTOPH SCHÖNBERGER: HORN CONCERTO IN F *		30:12
4. Andante – Allegro		10:51
5. Adagio non troppo		11:47
6. Rondo: Allegro moderato		7:34
RUTH GIPPS: HORN CONCERTO, OP. 58		17:21
7. Con moto		6:57
8. Allegretto		4:14
9. Allegro ritmico		6:10
TOTAL TIME:		62:18

* world premiere recording

Recorded at 24-bit 96KHz

Recorded under social distancing conditions in the Henry Wood Hall, London, UK on 1st March 2021 (Tracks 1-3),
16th March 2021 (Tracks 4-6) & 15th May 2021 (Tracks 7-9)

Front Cover Photograph: Daniel Lane

Design: Hannah Whale, Fruition Creative Concepts

Recording Engineering: Adaq Khan

Recording Editing: Mark Hartt-Palmer

Recording Production: Jim Unwin

© and ® 2021, Willowhayne Records Ltd, Funtley, Hampshire. <https://willowhaynerecords.com>

All rights of the manufacturer and of the owner of the recorded work reserved.

Unauthorised hiring, lending, public performance, broadcast and copying of this recording prohibited. MCPS.
Manufactured in the UK.